COLLEZIONE DI "SAGGI CRITICI,,
DIRETTA DA CORRADINI E SETTIMELLI

VOL. I.

DI BRUNO CORRADINI ED EMILIO SETTIMELLI

"Il pastore, il gregge e la zampogna,,

(DIVAGAZIONE SUL LIBRO DEL THOVEZ)

CONTIENE ANCHE:

L'esilio di D'Annunzio e il "S. Sebastiano,,- "La Difesa dell'Arte,, e il suo cenacolo - Il futuro grande scrittore - Musica cromatica - Chantecler - La dedica al Silenzio - Note ecc. ecc.

BOLOGNA
LIBRERIA L. BELTRAMI EDITRICE INTERNAZIONALE
1912

COLLEZIONE DI "SAGGI CRITICI"
DIRETTA DA CORRADINI E SETTIMELLI

VOL. I.

DI BRUNO CORRADINI ED EMILIO SETTIMELLI

"....Il pastore, il gregge e la zampogna"

(DIVAGAZIONE SUL LIBRO DEL THOVEZ)

CONTIENE ANCHE:

BOLOGNA
LIBRERIA L. BELTRAMI EDITRICE INTERNAZIONALE
1912

Musica cromatica

Voglio esporre dei fatti, non altro: non si cerchi nel mio scrivere alcun tentativo di eleganza.

Se riuscirò ad essere chiaro, esplicito, ordinato avrò compiuto tutto il mio proposito, poichè scrivendo questo saggio miro solo a preparare un poco quel tanto di pubblico che se n'occuperà a pienamente comprendere e a giudicare con serenità le sinfonie di colore che noi daremo, spero tra non molto, alla folla dei teatri. Ho scritto *noi* ed ho inteso io e un mio fratello cui il possedere la tecnica della pittura rende possibile la traduzione pratica di questa visione d'arte alla quale io ho potuto e posso contribuire uni-

camente per mezzo d'intuizione e solo in teoria, e insieme col quale pubblicai or è più di un anno un altro libretto (Arte dell'avvenire) (1) in cui sono esposte, più in generale, alcune delle idee che ora, qui, ripeterò. Là non si tratta solo dell'arte pittorica ma sì di tutte le arti poste in relazione le une con le altre e condotte a confluire in una legge sola.

Si cominciò a pensare su questo argomento circa quattro anni fa tentando di scoprire una linea ideale che riallacciasse e comprendesse in sè tutto il lavorio tormentoso e farraginoso di pensiero (orgie di colori, ubriacature di forme, di linee e di suoni, intuizioni di simpatie di sonorità tra parole, sforzi diretti a ricostruire passionalmente le costruzioni logiche delle scienze cercando d'afferrare addirittura l'anima delle linee, degli spazî, delle cifre, dei simboli e discutendo di attrazioni geometriche o numeriche....) che ci aveva occupati negli anni precedenti: più tardi gettai sulla carta, in un centinaio di pagine appena tutta la teoria, comprendente lo studio delle relazioni intercorrenti tra tutte le arti e tutte le scienze; la parte riguardante le

(1) « Arte dell'Avvenire » paradosso di Arnaldo e Bruno Corradini. Editore Beltrami, L. 1.

scienze era la più interessante, ma era anche troppo nuova perchè potesse esser presa sul serio dal pubblico — quindi ci limitammo a stampare la prima parte della trattazione, nel suricordato libretto, così come era venuta di primo impeto, vera nella sua essenza, barbaramente sincera ed anche, in qualche particolare, inesatta.

Accennerò di volo qualche idea teorica, descriverò qualche esperimento.

Si può dire che l'unica esplicazione dell'arte dei colori attualmente in uso è il quadro. Il quadro è un accozzo di colori posti in tali reciproche relazioni da rappresentare un'idea. (Si noti che ho definito la pittura: arte del colore; non mi occupo di linea, elemento tolto a un'altra arte, per non dilungarmi troppo). Si può creare una nuova e più rudimentale forma d'arte pittorica ponendo sopra una superficie delle masse di colore armoniosamente disposte le une rispetto alle altre, in modo da dar piacere all' occhio senza che rappresentino alcuna imagine. Corrisponderebbe a ciò che in musica si chiama accordo e possiamo chiamarlo quindi accordo cromatico. Queste due forme d'arte: L'accordo cromatico e il quadro sono *spaziali*; la musica ci dice che esiste qualche cosa di essenzialmente di-

verso, l' accozzo di suoni susseguentisi nel tempo, il motivo, il tema: corrispondentemente l'arte dei colori potrà dar luogo a una forma d' arte *temporale* che sarà un accozzo di toni cromatici presentati all'occhio successivamente, un motivo di colori, un tema cromatico. Mi fermo qui e non parlo, poichè per ora non ce n'è bisogno, di una quarta modalità d'arte, corrispondente al dramma musicale, la quale darebbe luogo appunto al dramma cromatico.

Sarà utile qualche esempio: le aiuole di fiori; i caleidoscopî per bambini; i vestiti, specie femminili; paesaggi; le vetrate a colori nelle chiese... sono accordi cromatici —; la seta cangiante; alcune specie di fuochi d'artifizio; i prati sotto il vento; i caleidoscopî a rotazione continua, graduale; il mare... ci danno esempî di motivi cromatici.

Balzac nel suo « Lys dans la vallée » ha scritto molto sull' arte di far mazzi di fiori. La bellezza della natura è fatta di motivi e di accordi; gettate un' occhiata e avrete un accordo, camminate e assisterete a una sinfonia. Però in natura, quasi sempre, accordi e sinfonie sono misti: di colore e di forma — per esempio nei temporali che offrono sinfonie di nuvole poderose, terribili. Passeggiare in mezzo a una folla vuol dire godere una

meravigliosa sinfonia di colori, di forme, di suoni, di sensazioni tattili, muscolari, di equilibrio... ecc.

Il gusto del colore, apparso per la prima volta decisamente nelle opere dei pittori veneti (Giorgione, Tiziano, il Tintoretto, il Veronese, il Tiepolo...) si è vittoriosamente affermato in tutta la pittura Europea in questi ultimi anni. E del resto questa tendenza a dare agli elementi d'arte, colori, forme, linee, suoni, parole un significato espressivo piuttosto che rappresentativo non s'è manifestata soltanto in pittura con l'impressionismo e con la voga del paesaggio (forme tendenti alla musica di colore), ma anche in letteratura col simbolismo, in musica con le innovazioni di Strass, Debussy, Dukas e Ravel, e in architettura con gli stili indefiniti, vaghi, vaporosi. L' accordo cromatico è specialmente indicato nei casi in cui si tratti di creare un ambiente, cioè nella pittura decorativa. Ricordare gli ultimissimi tentativi di decorazione del Klimt.

Non so se chi legge abbia un' esperienza abbastanza vasta e chiara di ciò che io chiamo : sensazione cromatica. In ogni caso credo che non sarà del tutto inutile dare qualche spiegazione.

Davanti a me, appeso alla parete, sta un cartone con su dipinto, a smalto, un paesaggio — la parte superiore è tutta occupata dal cielo senza nuvole, é di un bel celeste unito, uniforme, intenso: immaginate di fissare lo sguardo nel mezzo di questa superficie colorata, di immergervi nel colore, di lasciarvi abbracciare dal colore, di sentirvelo vibrare addosso... ecco, è questo. Forse conoscevate già bene questa sensazione, forse l'avete provata infinite volte, forse, come me, l' avete cercata e la cercate ogni sera quando passeggiate per le vie della città nei toni più sfacciati e sgargianti dei vestiti e dei cappelli impiumati che vi stridono sui nervi come punte d'acciaio sul vetro, nei velluti esposti nelle vetrine che sotto il mordere degli archi elettrici sembrano disgregarsi in atomi di luce, nelle pozzanghere fantasticamente piene di barbagli violetti, negli spigoli dei grossi cristalli dei caffè tutti venati d' arcobaleno, — oppure fuori, pei campi, nelle sonorità larghe delle stoppie e dei prati, nelle infinite variazioni tematiche in verde e in giallo svolgentisi pei meandri dei boschi.

Le tavole a colori del corso tedesco dello Schreiber per l'insegnamento del disegno ai bambini posson servire assai bene, per la loro

semplicità, ad esercitare, da principio, la sensibilità cromatica. Ogni persona appena intelligente potrebbe arrivare a una visione limpida di tutte le possibilità di ogni e delle relazioni intercorrenti tra tutte le arti se volesse bene (e io vorrei poterla pregare, le mani nelle mani di volerlo) meditare seriamente per un poco di tempo sugli elementi, sui principi: parola, linea, colore, suono, forma. Ho visto leggendo tanti tanti libri su questi argomenti che il non aver chiara coscienza degli elementi costitutivi delle arti, unicamente, aveva fatto sì che quei libri fossero tutti sbagliati. Ne ho letto appunto ieri uno nuovo di Claude Bragdon, intitolato: The Beautiful Necessity — Seven Essays on Theosophy and Architecture; è un libro che consiglio di leggere a tutti quelli sui quali un mio consiglio può avere influenza, perchè ha senza dubbio un certo valore artistico —, però le costruzioni estetiche del Bragdon, belle ed interessanti, non son vere —, dice: « la musica e l'architettura stanno agli estremi dello spettro delle arti, perchè la musica esiste solo nel tempo senza relazione alcuna con lo spazio e l'architettura è soltanto spazio senza relazione col tempo »; la musica è solo nel tempo? ma perchè? a me sembra che se si considera

in sè stesso un accordo preso sul piano, non si possa negare che esista nello spazio senza alcuna relazione col tempo —, *perdura* sì nel tempo, ma allora se io sto fermo per un'ora davanti alla facciata di una chiesa dovrò dire che anche l'architettura esiste nel tempo. No, caro caro signor Bragdon che io stimo perchè siete senza dubbio un uomo d'ingegno ed amo perchè, vostro malgrado, siete stato artista anche quando volevate far della scienza chè avevate nel sangue questa smania di fantasia, questa vertigine che ora appunto m'ha fatto cadere, dal filo teso e lucente del ragionamento, sulla morbidezza di piuma della divagazione dalla quale bisogna che mi levi chiedendo scusa, per risalir su e dirvi che se voi aveste veduta la verità avreste dovuto scrivere così: « le forme d' opera sono innumerevoli, non è possibile passarle in rassegna una per una, è possibile però farle intuire analizzandone alcune e istituendo così dei punti di riferimento; non tutte le arti possono, nell'ora attuale, tutte le forme d'opera — anzi, a quasi tutte ne manca qualcuna, a parecchie (quelle che per ora non esistono) mancano tutte —, la musica invece ha tutte le forme d'arte principali, vale a dire ne ha tante e tali quante e quali bastano a darci

un'idea della sua potenzialità di infinite espressioni; tra gli innumerevoli punti di riferimento che si posson fissare, ne esistono quattro che hanno una ragion d' essere logica, — considerate la musica: un accordo cioè un accozzo di suoni simultanei, si può sentire e godere semplicente come suono, come pura gioia sonora (ricordate Chopin il quale è, io credo, uno dei musicisti che più s'è accostato a questo modo di concezione, tanto che non ha apposto ai suoi lavori alcun titolo preciso, molto definito, accontentandosi di numeri d' ordine o appena di Valse, Rondò, Notturno —, certi suoi passi si senton concepiti proprio come puri effetti di suoni, come suggestioni sonore; e ricordate anche gli altissimi Riccardo Strauss, Debussy, Dukas, Ravel, nei quali è evidente la tendenza al simbolismo, cioè a dare degli accozzi di suoni privi di linea melodica per il solo gusto della sonorità nuova) —, ma si può anche sentire in esso l'espressione vaga, appena accennata oppure più definita oppure perfettamente delineata di un sentimento e anche l'espressione di un pensiero indefinito e finalmente ancora di un pensiero ben netto —, così s'arriva man mano, per infiniti trapassi, al secondo punto di ritrovo e cioè all' accordo completato con la sua interpreta-

zione, con la sua chiave (musica programmatica - Berlioz); queste due modalità dell' arte dei suoni, l'accordo in sè e l'accordo associato a un sentimento o a un pensiero, sono due delle quattro pietre angolari: si ponga al posto dell' accordo o accozzo di suoni simultanei il motivo o tema o accozzo di suoni successivi e s' avranno le altre due, il tema in sè e il tema riallacciato a un'azione, a un movimento passionale; è poi evidentissimo, che, come già s'è detto, queste quattro forme ne ammettono innumerevoli intermedie le quali possono ancora combinarsi tra loro in infinite maniere » così, o signor Claude Bragdon sparito dietro questo periodone angoluto e intricato, così avreste dovuto scrivere perchè io mi trovassi d'accordo con voi.

Un altro libro che io vorrei potere imporre a tutti di leggere è quello di Ugo Bernasconi intitolato *Pensieri e precetti ai giovani pittori*; il signor Bernasconi m'ha dato la grande consolazione di veder confermate efficaciemente le mie idee, infatti, pur movendo da altri principi e con diversi scopi, egli è giunto, per quanto riguarda la pittura, a conclusioni analoghe alle mie; metto qui due righe per lui sperando che gli capiti di leggere questo saggio: « avrei piacere di conoscervi perchè do-

vete essere un uomo interessante, vi sarei molto riconoscente se voleste ragguagliarmi sui vostri tentativi nel campo della pittura nuova, mi congratulo con voi, oltrechè per i precetti d' arte, anche per i pensieri morali che avete gettato qua e là nel vostro libro i quali m'hanno certo aiutato a fare un passo di più verso il mio segno di perfezione di vita che in fondo, *ve lo confesso, m' interessa forse ancor più dell'arte* ». Questo, a dir la verità, non c'entra gran che con la musica cromatica, ma ha un'intonazione nuova, e basta. Vi consiglio di leggere, anzi *voglio* che leggiate (altra nuova intonazione, notatelo) ancora un libro: La chaîne des harmonies di Paul Flambart, edito dal Chacornac —, è interessantissimo,

Ma queste mie sole venti cartelle ancora bianche mi spingono a rientrare in argomento senza indugio.

Nelle poche pagine precedenti, come lo spazio non mi concedeva di por giù per disteso tutta la teoria, son venuto toccando qua e là alcune idee capitali, credo che questo possa esser bastato a dare un' idea di ciò che sarebbe la trattazione completa e passo senza altro a descrivere i pochi esperimenti di musica cromatica ben riusciti, sino ad oggi.

Dunque, due anni fa, stabilita minutamente tutta la teoria, noi decidemmo di tentare seriamente la musica dei colori: si cominciò subito a pensare agli strumenti, che forse non esistevano e che avremmo dovuto far fabbricare appositamente, i quali ce ne permettessero l'attuazione. Si andava per vie intentate lasciandoci guidare in massima parte dall'intuizione ma procedendo però sempre di pari passo, per timore di far falsa strada, con lo studio della fisica della luce e del suono, nelle opere del Tyndall e di altri molti.

Naturalmente si applicavano e si sfruttavano le leggi di parallelismo tra le arti precedentemente determinate. Per due mesi noi due studiammo ognuno per conto proprio, senza comunicarci i resultati —, dopo confrontammo, discutemmo e fondemmo insieme le nostre osservazioni. Ci confermammo nell'idea, anteriore del resto ai nostri studi di fisica, di attenerci alla musica e di trasportare, precisamente nel campo del colore la scala temperata musicale. Tuttavia sapevamo bene che la scala cromatica consta di una sola ottava e che d'altra parte l'occhio non ha, come l'orecchio, il *potere risolutivo* (però mi accorgo ripensandoci, che su questo ci son molte riserve da fare) e però ci apparve la

chiara necessità di una suddivisione magari artificiosa ed arbitraria (poichè l'effetto proviene principalmente dalle *relazioni* tra i colori che impressionano la retina) dello spettro solare e venimmo appunto a scegliere in ogni colore quattro gradazioni a distanze uguali —, si ebbero quattro rossi scelti a uguali distanze nello spettro, quattro verdi, quattro violetti... ecc.; così eravamo arrivati a distendere i sette colori in quattro ottave, dopo il violetto della prima ottava veniva il rosso della seconda, e così via. Per tradurre in pratica tutto ciò ci servì, naturelmente, di una serie di 28 lampade elettriche colorate corrispondenti a 28 tasti —, ogni lampada era munita di un riflettore oblungo: nei primi esperimenti si tentò con la luce diretta, per gli ultimi si pose davanti alle lampade una lastra di vetro smerigliato. La tastiera corrispondeva esattamente a quella comune del pianoforte (era però meno estesa): suonando l'ottava, per esempio, i due colori si fondevano, come nel pianoforte i due suoni.

Questo nostro pianoforte cromatico, alla prova, diede risultati abbastanza buoni, tanto che noi ci illudemmo, da principio, di avere definitivamente risolto il problema: ci divertimmo a trovare accozzi cromatici di tutti i

generi, componemmo qualche sonatina di colore —, notturni in viola e mattinate in verde, — traducemmo, qualche modificazione necessaria, una Barcarola Veneziana di Mendelsshon, un Rondò di Chopin e una sonata di Mozart... ma poi, infine, dopo tre mesi di esperimenti, dovemmo confessarci che non era possibile con quei mezzi andare più in là —, si ottenevano effetti graziosissimi è vero ma non mai tali da sentirsene afferrati pienamente —, avevamo a nostra disposizione soltanto ventotto toni, le fusioni non avvenivano bene, le sorgenti luminose non erano abbastanza forti, se si mettevano lampade potenti il troppo calore faceva sì che esse scolorissero in pochi giorni e allora si dovevano ritingere esattamente, con perdite di tempo considerevoli; sentivamo chiarissimamente che per ottenere i grandi effetti orchestrali che soli possono convincere le folle bisognava poter disporre di una intensità di luce sbalorditiva —, solo così si sarebbe potuti uscire dal campo ristretto dell'esperimento scientifico per entrare direttamente nella pratica.

Pensammo al cinematografo e ci parve che questo strumento, leggermente modificato, dovesse dare risultati eccellenti: quanto alla potenza luminosa era quanto di meglio si po-

teva desiderare —, era pure risolto l'altro problema che si riferiva alla necessità di poter disporre di centinaia di colori, poichè, traendo partito dal fenomeno della persistenza delle imagini nella retina, avremmo potuto far sì che parecchi colori si fondessero, nel nostro occhio, in una tinta sola —, bastava per questo far passare davanti all'obbiettivo tutti i colori componenti in meno di un decimo di secondo; così con un semplice apparecchio cinematografico, con una macchina di piccole dimensioni avremmo ottenuto gli innumerevoli e potentissimi effetti delle grandi orchestre musicali, la vera sinfonia cromatica. Questo in teoria; nella pratica quando, acquistato il cinematografo, procuratici parecchie centinaia di metri di pellicola, toltane la gelatina, coloratala, tentammo le prime prove, quel che avevamo previsto, come quasi sempre avviene, in parte si avverò, in parte fallì: per ottenere uno svolgersi di temi cromatici armonioso, graduale, e uniforme avevamo tolto via l'interruttore a rotazione ed eravamo riusciti ad abolire anche lo scatto — ma questa appunto fu la causa che mandò a male l'esperimento, e fece sì che invece dell'aspettata meravigliosa armonia si scatenasse sullo schermo un cataclisma di colori incomprensibile —, il

perchè lo capimmo solo dopo. Rimettemmo a posto tutto ciò che avevamo levato e stabilimmo di considerare la pellicola da colorarsi divisa in *battute*, ognuna lunga quanto lo spazio compreso tra quattro fori che corrisponde almeno nelle *films* di passo Pathé, a una rotazione completa dell'interruttore: preparammo un altro tratto di pellicola e riprovammo; la fusione dei colori riuscì perfettamente ed era quello che premeva, quanto a effetto non c'era gran che, ma noi avevamo già capito che da questo lato non si poteva ragionevolmente pretendere molto sino a che non si possedesse la facoltà, acquistabile soltanto per mezzo di una lunga esperienza, di vedere mentalmente proiettato sulla tela lo svolgimento del motivo che si viene man mano distendendo col pennello sulla celluloide, facoltà che comporta l' attitudine a fondere mentalmente parecchi colori in un solo e a dissaiare una tinta nelle sue componenti.

A questo punto, viste le nostre esperienze, avviate positivamente sopra una strada solida, ci parve necessario soffermarci per introdurre negli apparecchi di cui ci serviamo tutti i miglioramenti possibili: la macchina cinematografica resto, immutata, mettemmo solo, al posto della lampada ad arco usata sino a quel

giorno, un'altra lampada, pure ad arco, di tripla potenza; esperimentammo successivamente come schermo una tela bianca semplice — una tela bianca immollata di glicerina, una superficie di stagnola — una tela spalmata di un impasto che dava, per riflesso, una sorta di fosforescenza — un inviluppo, approssimativamente cubico, di garza lievissima in cui il fascio di luce poteva penetrare e che avrebbe dovuto dare su per giù gli effetti di un nugolo di fumo bianco — infine si ritornò alla tela che si distese addirittura sopra una parete, si tolsero tutti i mobili, si parò tutta la stanza di bianco, pareti, soffitto e pavimento e si indossarono, durante le prove, accappatoi bianchi (a proposito: quando la musica cromatica si sarà imposta, per opera di noi o di altri, una moda nuova imporrà senza dubbio al pubblico elegante di andare al teatro del colore in abito bianco. I sarti posson cominciare ad occuparsene) —, sino ad oggi a questo riguardo non s'è potuto ottenere di meglio e s'è lavorato sempre nella nostra sala bianca, la quale, del resto, serve assai bene.

I frutti di questo periodo di esperimenti, dal Giugno all'Ottobre ultimi scorsi, con quattro rotoletti di pellicola dei quali uno soltanto

supera i duecento metri di lunghezza, sono qui, dentro il mio cassetto, chiusi nelle loro scatole, *etichettati*, pronti per il museo futuro (scusate, non è superbia, è solo amore di padre per questi figlioletti che mi piaccion tanto col loro musino sporco d'arcobaleno e con le loro piccole arie di mistero); il primo contiene lo svolgimento tematico di un accordo di colore tolto da un quadro di Segantini, — quello in cui si vedono delle case in fondo, e, sul davanti, una donna coricata in un prato —, l'erba del prato, tutta commista di fiorellini, è resa, per mezzo del complementarismo, con un brulicare svariato di colori, il prato è vivo, vibra tutto, sembra coperto da una esalazione d'armonia, vi si vede la forza creatrice della Primavera materiata in un febbrile zampillio di luci —, questo accordo cromatico ci impressionò e lo svolgemmo integralmente in centottanta metri di *film*; il secondo è uno studio di effetti tra quattro colori a due a due complementari, rosso, verde, azzurro e giallo; il terzo è una traduzione e riduzione del Canto di Primavera di Mendelsshon intrecciato con un tema preso da un Valzer di Chopin; il quarto, forse il più interessante, è una traduzione in colori della famosa e me-

ravigliosa poesia di Stèphane Mallarmé intitolata Les Fleurs.

Frattanto, nel mentre si facevano vertere tutte le energie e si coglievano tutte le occasioni e si impiegavano tutti i momenti di svago ad affrettare l'evoluzione della nostra sensibilità cromatica, si studiavano ancora e si miglioravano i mezzi d'arte, i quali, tutti gli artisti lo sanno, tradiscono, più o meno, sempre: non si poteva naturalmente, dipingere la pellicola, come una tela, con colori ad olio — si usavano da prima tinte ad alcool che sono sì di facile applicazione ed asciugano quasi istantaneamente, ma che scoloriscono presto, si provarono con buoni risultati i colori liquidi per diapositive posti in commercio dalla Casa Lafranc, si tentarono delle soluzioni d'anilina, si pescarono nuove formule in un'infinità di ricettarî, si provò a mescolare insieme parecchie tinte — ma, sino ad oggi, i migliori effetti si sono ottenuti modificando e correggendo semplicemente le tinte per diapositive; però da questo lato continuiamo le ricerche fiduciosi di riuscire quandochesia alla scoperta di una tinta che offra, rispetto alle già esistenti, intensità e trasparenza maggiori. Finora non siamo arrivati ad ottenere i colori d'oro e d'argento,

che pur si presterebbero a sensazioni potentissime, ben trasparenti e molto intensi. Questo indirizzo ci portò, circa tre mesi fa, a tentare l'applicazione delle vernici opache, ad olio, a smalto, all'oro... ecc. alla musica cromatica —, se fossimo riusciti avremmo potuto disporre di una varietà maggiore (ci sovveniva dello splendore delle tele di Segantini; di certi toni violetti vertiginosamente profondi dei quadri di Klimt... ecc...): esperimentammo quell'apparecchio da proiezione a tutti noto, in cui l'oggetto da proiettarsi è posto dietro, invece che davanti, alla sorgente luminosa: i risultati furono, come del resto avevamo preveduto, non molto soddisfacenti —, siccome la macchina agiva per riflessione anzichè per proiezione, una parte della luce si perdeva e lo schermo veniva troppo debolmente illuminato; per allora lasciammo senza altro la nuova strada — ma, in questi ultimi giorni, munito l'apparecchio di un riflettore più adatto, applicatavi la lampada ad arco e l'obbiettivo della macchina cinematografica, ritentata la prova, abbiamo ottenuto effetti tali da dar sicuro affidamento di riuscita per l'avvenire.

Giacchè mi trovo a parlare di cambiamennti di sistema, di vie nuove intraviste e non an-

cora percorse, accennerò un'altra innovazione materiale, già tentata e tralasciata, che ora sembra stia per imporcisi di nuovo: volevamo introdurre nella sonata di colore qualche cosa che corrispondesse all'accompagnamento, così ben distinto, nella musica antica — e preparammo sette lampade colorate dei colori dello spettro, montate sopra un attacco trasportabile per tutta la stanza — accendendo ora l'una ora l'altra delle lampade, a seconda dei casi, mentre sulla tela si svolgeva la sinfonia, si sarebbero dovuti creare successivamente degli *ambienti di colore* i quali, per essere in accordo con l' intonazione generale dei temi che si venivano man mano dispiegando, introducessero in certo modo lo spettatore nella intimità della sensazione; invece, alla prima prova, la luce delle lampade, perdendosi con i toni analoghi del fascio luminoso, fece mutare l'effetto della sinfonia, rendendola spesso eccessivamente uniforme e solo, di quando in quando, dando luogo a qualche accozzo cromatico piacevolmente bizzarro; ora però, ripeto, ci prepariamo a rifare l' esperienza in condizioni nuove e tali, si spera, da permettere non solo di ovviare all'inconveniente, ma di trarne addirittura buon partito per otte-

nere maggiore varietà e più libera ampiezza di trapassi.

Non ho più niente a dire su questo argomento; sino al momento in cui scrivo non abbiamo trovato altri più potenti mezzi di esecuzione —, s'intende però che non abbiamo intenzione di fermarci qui, prima di uscire in pubblico bisognerà raggiungere un grado di raffinatezza formale ben più elevato.

Ciò che rimane sarà presto detto: è appena il lavoro di questi ultimi mesi durante i quali, d'altra parte, abbiamo un poco trascurato la musica dei colori e, perchè attendevamo la pellicola vergine inutilmente cercata da tanto tempo e solo ora finalmente fornitaci dalla casa Lumière, e perchè eravamo tutti e due assorti in lavori nostri di pittura e di letteratura rispettivamente.

Prima di descrivere, poichè per intanto non si può far altro, le ultime sinfonie di colore ben riuscite, mi sforzerò di dare a chi legge un' idea sia pure lontana dell' effetto di un accozzo di colori disteso nel tempo, gli porrò sotto gli occhi alcuni pochi abbozzi (che son qui presso di me) di una *films* progettata già da parecchio tempo la quale precederà le rappresentazioni pubbliche accompagnata da opportuni schiarimenti (consterà di una quin-

dicina di motivi cromatici di una estrema semplicità, lunghi circa un minuto ciascuno, separati gli uni dagli altri, i quali serviranno a far capire al pubblico la legittimità della musica cromatica, a fargliene afferrare il meccanismo, a porlo in condizioni tali da permettergli di gustare le sinfonie di colore che seguiranno prima semplici poi via via più complesse); i temi cromatici che mi stanno sotto gli occhi abbozzati sopra strisce di celluloide sono tre: il primo è quanto di più semplice si possa immaginare, a due soli colori, complementari, rosso e verde, al principio tutta la tela è verde, poi appare, nel centro, una stellina rossa a sei punte la quale ruota su se stessa vibrando le punte come tentacoli e ingrandisce, ingrandisce, ingrandisce sino a occupare tutta la tela, tutta la tela è rossa, allora improvvisamente su tutta la superficie illuminata appare un brulichio nervoso di punti verdi che crescono, crescono, crescono sino a divorare tutto il rosso, alla fine tutta la tela è verde, questo dura un minuto; il secondo è a tre colori azzurro, bianco e giallo —, in un campo azzurro due linee, gialla l'una, bianca l' altra, si muovono, si flettono l' una verso l' altra, si discostano, si arrotolano su se stesse, finchè si avvicinano ondeggiando e

si avvincono tra di loro intrecciandosi insieme —, questo è un esempio di tema di linee, oltrechè di colore; il terzo è a sette colori, i sette colori dello spettro solare, in forma di sette cubetti i quali, disposti da principio su una linea orizzontale in basso della tela su fondo nero, si muovono a piccoli scatti, si riuniscono a gruppi tra di loro, si scaraventano gli uni contro gli altri andando in frantumi per ricomporsi subito, rimpiccioliscono e ingrandiscono, si dispongono in fila e in colonna, entrano gli uni negli altri, si deformano... ecc.

E ora non mi resta più che ragguagliare il lettore intorno alle ultimissime prove. Sono due *films* lunghe circa duecento metri: la prima è intitolata *l'arcobaleno*, i colori dell'arcobaleno costituiscono il tema dominante che compare a quando a quando in forma diversa, e sempre più intensamente sino a scoppiare in fine con una violenza abbarbagliante, al principio la tela è grigia, poi a poco a poco in questo sfondo grigio si manifesta come un sommovimento lievissimo di palpiti iridati i quali sembrano salire dalle profondità del grigio, come bolle in una sorgente, e, giunti alla superficie, scoppiano e svaniscono — tutta la sinfonia è fondata su questo effetto di con-

trasto tra il bigio nuvolare dello sfondo e l' arcobaleno, lottanti tra loro —, la lotta si accentua, l'iride affogato sotto turbini sempre più neri rotolanti dal fondo verso l'avanti, si dibatte, riesce a divincolarsi, sprazza, per scomparire di nuovo e ritornare più violentemente attaccando alla periferia, sino a che in un improvviso crollo polveroso tutto il grigio si sgretola e l'iride trionfa in un turbinare di girandole che alla lor volta in fine scompaiono, seppellite sotto una valanga di colori; la seconda è intitolata *La danza,* i colori predominanti sono il carminio, il viola e il giallo che vengono continuamente riuniti tra di loro e disgiunti e scagliati verso l'alto in un piroettare agilissimo di trottole.

Ho finito. Non serve che io seguiti a scrivere perchè non potrei mai arrivare a dare altro che un'idea molto lontana degli effetti del colore. Bisogna che ognuno pensi da sè.

Tutto quanto si può fare è aprire la strada; e questo mi pare di averlo fatto, un po'. Vorrei pure aggiungere qualche cosa sul dramma cromatico intorno al quale abbiamo già fatto alcuni interessanti esperimenti, ma anderei troppò lontano. Forse ne parlerò una altra volta, ne parlerò in un altro saggio sulla musica dei colori, il quale, insieme con que-

sto, spero preparerà il pubblico a giudicare serenamente le *sonate che vedrà* in teatro tra non molto.

C' è in Italia qualcuno che voglia interessarsi seriamente di queste cose? Se sì, mi scriva, e io avrò tanto piacere di comunicargli tutto ció (ed è molto) che non ho potuto scrivere qui e che potrebbe agevolargli il cammino.

BRUNO CORRADINI.